
L'ethnomusicologie face à l'industrie du spectacle en Algérie

Maya Saidani



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2595>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 175-191

ISBN : 978-2-88474-388-4

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Maya Saidani, « L'ethnomusicologie face à l'industrie du spectacle en Algérie », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 29 | 2016, mis en ligne le 31 décembre 2018, consulté le 19 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2595>

L'ethnomusicologie face à l'industrie du spectacle en Algérie

MAYA SAIDANI

Introduction

L'Algérie, à l'instar des autres pays du Maghreb (Tunisie, Maroc) n'a pas accordé officiellement de crédits au développement de la recherche autour des musiques et des danses traditionnelles. La politique culturelle algérienne a connu quelques turbulences : ainsi, après les années sombres de terrorisme qui ont duré une dizaine d'années et ébranlé le pays à partir de 1991, le ministère de la Culture a développé un vaste programme incluant l'instauration de festivals. Ce projet avait pour but ultime de sortir la société algérienne de son marasme en facilitant les échanges culturels au sein de la jeune génération. Une des conséquences directes de ce programme fut l'accroissement des associations, devenues la vitrine des diverses coutumes locales. Ces associations font l'objet d'un recensement destiné à la fois au ministère de l'Intérieur et au ministère de la Culture.

Parallèlement à ces programmes étatiques, conçus par des mélomanes, des journalistes, des anthropologues et, plus rarement, des musicologues/ethnomusicologues se sont intéressés aux répertoires de la musique traditionnelle en Algérie¹. Les thèses de doctorat et de magistère/master soutenues ou en passe de l'être dont les thèmes traitent essentiellement de la transmission des musiques de tradition orale ne sont pas en reste. Ces travaux mettent l'accent sur des méthodologies possibles pour l'enseignement de pratiques traditionnelles instrumentales et vocales.

Depuis 1984, l'École Normale Supérieure d'Alger (ENS) a pour vocation la formation d'enseignants de musique pour les collèges et lycées. Le programme général de licence en musique de l'ENS se base sur des cours renforcés

¹ Voir Augier 1968, 1971 ; Bachetarzi 1968, 1977 ; Benmoussa 1989 ; Bahloul 1984, 2004 ; Bouzar Kasabdj 1992 ; Mazouzi 1990 ; Mecheri-Saada 1979, 1981 ; Merdaci 1991 ; Zerouki 2001.

en solfège et en pratique instrumentale. Aucun enseignement universitaire ne propose des cours sur la musique algérienne traditionnelle. Cependant, les mémoires de fin d'études s'orientent souvent vers des sujets relevant de répertoires méconnus. Si la formation privilégie surtout la didactique de la musique et reste inadaptée aux besoins de l'ethnomusicologie, les capacités démontrées par des étudiants à questionner et à dépasser leurs lacunes sont prometteuses.

Le second établissement susceptible de dispenser cet enseignement est l'Institut National Supérieur de Musique (INSM) sous l'égide du ministère de la Culture. Ses enseignements sont également loin de correspondre à ceux d'une licence en musicologie ou en ethnomusicologie.

Pour la recherche autour des musiques de tradition orale, la discipline est nommée «ethnomusicologie» et/ou «anthropologie et musique» en Algérie afin de s'insérer dans l'ensemble disciplinaire «Préhistoire, Anthropologie et Histoire». Elle trouve au sein du Centre national de Recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques d'Alger (CNRPAH) une place de choix.

Le CNRPAH, autrefois CRAPE², avait ouvert la voie à l'ethnomusicologie en confiant, à partir de 1974, à Pierre Augier, l'enregistrement de répertoires de musique traditionnelle. Le laboratoire, toujours sous cette même appellation, fut par la suite placé sous la direction de Nadia Mecheri. Une dizaine d'années furent nécessaires pour la collecte de plus 300 heures de son couvrant le Gourara dans le sud-ouest, dont le répertoire le plus connu, l'*Ahellil*, a été classé par l'Unesco au patrimoine mondial de l'humanité en novembre 2005. Ces enregistrements concernent aussi d'autres régions dont le Mzab, Tlemcen, les Hauts Plateaux et l'Ahaggar, où le répertoire de l'*imzad*, interprété exclusivement par les femmes touarègues, fera l'objet d'un second classement par l'Unesco, cette fois en collaboration avec le Niger et le Mali, en 2011.

L'activité scientifique connut quelques années de relâchement faute de spécialistes. Depuis 2008, le laboratoire a relancé plusieurs projets :

- Organisation de stages à la Maison méditerranéenne des Sciences de l'Homme d'Aix-en-Provence (MMSH) pour la gestion des documents sonores ;
- Numérisation des bandes enregistrées lors des missions du centre en cours de valorisation ;
- Tenue de colloques³ et de journées d'études⁴ d'anthropologie et musique ;

² Centre de recherches anthropologiques, préhistoriques et ethnographiques.

³ J'ai dirigé en novembre 2015 à Constantine la sixième édition du colloque d'anthropologie et musique dont le thème était : «Savoir-faire et transmission des musiques de tradition orale» ; en 2013 à Béni Abbès : «Patrimoine de la Saoura : histoire et développement» ; en 2011 à Tlemcen : «La *nûbâ* : empreintes passées et perspectives d'avenir» ; en 2009 à Alger : «Le rôle de la poésie

dans la préservation du patrimoine». Les actes des colloques ont régulièrement été publiés. En 2007, Mehena Mahfoui organise le premier colloque d'anthropologie et musique, et en 2014 un autre à Bejaia, sur le thème «Patrimoine de la Kabylie : contexte, formes et systèmes».

⁴ Le centre a organisé en 2010 des journées d'étude autour du patrimoine immatériel dont l'objectif était de préparer à travers des ateliers la banque de données en cours d'exploitation.

- Un premier inventaire⁵ des répertoires musicaux et des danses traditionnelles à travers le territoire national ;
- Création en 2015 d'un Master d'ethnomusicologie en partenariat avec l'Institut des Arts et Métiers de Gabès en Tunisie, avec la contribution des enseignants chercheurs de Paris Ouest Nanterre et Paris IV.

De par son statut, le CNRPAH n'a pas vocation à former des ethnomusicologues, mais, compte tenu du nombre réduit de spécialistes en fonction, un projet de formation s'imposait. En plus de cours standards habituellement proposés pour toute formation de ce type, la discipline a besoin pour sa survie d'un programme de recherche vigoureux et en adéquation avec les réalités locales et les contraintes de terrain exprimées par les spécificités du territoire. Outre les objectifs classiques attendus dans le domaine de la formation et de la recherche en ethnomusicologie, ce projet permet de rééquilibrer une situation bien préoccupante. En effet, dans la sphère publique, la prise de parole autour de sujets musicologiques est devenue le monopole des médias et de leurs interlocuteurs en provenance du secteur musical associatif. Actuellement, le terrain est essentiellement occupé par des journalistes, des producteurs et des réalisateurs ainsi que par des mélomanes dont les écrits, les enquêtes et productions audio et vidéo font foi (loi). Par exemple, de nombreux termes utilisés par les étudiants comme *tab*⁶ sont aussi utilisés par les journalistes pour désigner un genre musical traditionnel, en fait consacré en musicologie au mode du répertoire des *nûbâ*, répertoire dit arabo-andalou, et les exemples ne manquent pas. Pendant plusieurs années d'enseignement, j'ai relevé combien les étudiants en licence de musique étaient tournés vers les écrits produits par les médias et les réseaux sociaux pour préparer leurs exposés.

La recherche en ethnomusicologie, si elle se développe, mettra de l'ordre entre les attentes de mélomanes, de journalistes et d'interprètes de musiques et danses traditionnelles. Ainsi, cette jeune discipline qu'est l'ethnomusicologie en Algérie ne peut se frayer un chemin sans le concours d'une formation spécifique jalonnée par des écrits de qualité. Quelques pas ont été franchis, mais ils restent très insuffisants. Les travaux existants ne prendront toute leur valeur qu'à travers une relève disciplinée et critique.

⁵ Je dirige en 2011 un ouvrage collectif : « Musiques et danses traditionnelle du patrimoine algérien », mis en ligne par le CNRPAH à l'adresse : <http://cnrpah.org/pci-bnd>. En cours

d'édition papier. Il est accompagné de sept DVD où sont présentés des extraits de répertoires musicaux et de danses traditionnelles de sept régions du territoire national.



De haut en bas :

Reconstitution d'un mariage traditionnel dans la région du Hodna (Hauts Plateaux). Photo de Mebarki Zindine prise lors d'un tournage en 2011.

Reconstitution d'un mariage traditionnel en Kabylie. Photo de Iftini Ramdan prise lors d'un tournage en 2011.

Tbal Kabyle reconstitution d'un mariage traditionnel. Photo de Iftini Ramdan prise lors d'un tournage en 2011.



Ahellil du Gourara. Photo de Bouchouchi Lotfi prise lors d'un tournage à Timimoune en 2009.

Reconstitution d'un ahellil à Béni Abbas 2013. Photo de Bouchouchi Lotfi prise lors d'un colloque organisé par le CNRPAH.





De haut en bas :

Joueur de tazammart ou taghanibt Touareg. Photo de Slamna Madjid prise lors d'un tournage en 2011.

Joueurs de Gaçba dans la région des Aurès. Photo de Mebarki Zidine prise lors d'un tournage en 2011.

Joueur de gambri reconstitution du rituel diwan à Bechar. Photo de Mebarki Zidine.

Reconstitution du rite carnavalesque sebeiba dans la ville de Djanet. Photo de Slamna Madjid prise lors d'un tournage en 2011.

Interprètes de la danse haydus dans la Saoura 2011. Photo de Mebarki Zidine.



Situation actuelle des écrits et des données de la recherche scientifique

Sur le territoire national, le cadre associatif est le seul à produire des représentations de musique et de danse traditionnelles et en constitue aujourd'hui l'unique vitrine. Ces associations recensées sont présentées par les autorités officielles locales aux chercheurs, journalistes, producteurs et réalisateurs. Cette approche du terrain confisque les savoirs de détentrices ou de détenteurs éloignés de logiques de fonctionnement dont ils ignorent les rouages.

Ces associations présentent, pour les festivals, de nombreux spectacles : reconstitutions de mariages traditionnels, concerts de musique et de danses traditionnelles rituelles ou festives... Ces musiciennes/musiciens, danseuses/danseurs, de condition sociale souvent modeste, tirent un revenu de ces activités dans un rapport imposé par le système des médias. Les passages sur les scènes nationales et internationales, de même que les festivals et les enregistrements en studio favorisent la mutation des anciens répertoires et la création de nouveaux. Ainsi, ces interprétations revisitées de musiques et de danses traditionnelles impliquent des changements de fond liés aux nouveaux cadres de jeu dans lesquels le/la musicien(ne) ou le danseur et la danseuse doivent s'adapter à des contraintes telles que le micro et la balance exigés par le technicien du son, les lumières éblouissantes, la température de la scène, l'espace réduit... et, de même, sont privés de la participation de leur communauté qui s'exprimerait à travers le youyou des femmes, les cris poussés par les hommes, le battement des mains ...

La musicologie tout comme l'ethnomusicologie sont encore aujourd'hui des disciplines totalement méconnues des enquêtes classiques de terrain en Algérie. Le passage, même dans des régions très éloignées de la capitale, de journalistes, producteurs ou réalisateurs peu scrupuleux jette un discrédit sur les chercheurs, qui se manifeste soit par une rétention d'informations, soit par une représentation retravaillée du corpus originel. Le plus souvent, les interprètes deviennent prestataires du spectacle. Rétablir un échange basé sur la confiance est un processus qui se crée sur le long terme.

A travers ces formes de patrimonialisation aux objectifs souvent mercantilistes, nous enregistrons une pratique revisitée, encadrée par des techniciens du son, des réalisateurs et des producteurs en quête de nouveaux marchés. Ces pratiques entraînent des modifications rapides des chants et des danses traditionnels, dont le suivi sur le terrain reste difficile.

Ces musiques et ces danses autrefois rituelles ou festives, dont les répertoires sont convertis en fonds de commerce, relèvent aujourd'hui du domaine du divertissement. Face à ce constat, l'ethnomusicologue est-il condamné à établir à travers ses textes quelques comparaisons et à décrire une musique totalement tournée vers la scène ? Réfléchir aux causes de ces changements fait

partie de ses responsabilités, mais est-il en mesure d'alerter une communauté sur les déperditions qu'accuse son patrimoine ? Car il est tout à fait possible de déplacer un répertoire musical de son lieu rituel d'exécution à un espace public, une scène. Il est également possible de déplacer un répertoire de son lieu de transmission traditionnelle à un espace autrement constitué pour son enseignement, et de nombreuses expériences ont été tentées. Faut-il à ce titre informer pendant nos enquêtes de nos objectifs afin d'œuvrer autant que possible à un passage plus réussi du domaine privé au public et faire que les représentations de ces musiques et de ces danses se rapprochent favorablement du contexte originel ?

L'implication des chercheurs et de la recherche scientifique à l'égard des acteurs véritables du terrain pourrait-elle avoir un impact sur la qualité des représentations ? Ainsi, à travers ce texte, je présenterai quelques propositions qui sont le fruit de ma modeste expérience de terrain en Algérie.

Les écrits et données de la recherche scientifique

Les influences diverses portées par la musique algérienne au milieu de ce gigantesque ensemble qu'est l'Afrique et de façon plus réduite le Maghreb, dépendent de l'histoire au cours des siècles écoulés. L'islamisation a été un événement marquant et une partie importante des poésies chantées du patrimoine se transmet en langue arabe littéraire ou dialectale. La deuxième langue chantée de la musique algérienne est la langue berbère⁶. Les régions concernées sont la Kabylie, les Aurès, le Gourara, le Mzab, l'Ahaggar... Le territoire compte des sites et climats variés, allant des rivages de la Méditerranée au Nord, en passant par des chaînes montagneuses, les Hauts Plateaux, pour s'enfoncer dans le Sahara algérien qui compte 78% du territoire national. De ce fait, les contraintes imposées par les conditions climatiques ne sont pas sans influences sur les chants et les danses pratiqués par les habitants, notamment en raison des matériaux utilisés pour la fabrication des instruments de musique⁷. Toutes ces musiques nous parviennent aujourd'hui dans des formes plus ou moins originelles parce qu'elles ont accompagné le vécu de la société algérienne dans ses moments collectifs, célébrations de mariage, rites religieux ...

La musique algérienne a fait l'objet de nombreux écrits dont les premiers ont vu le jour à partir du XIX^e siècle. C'est au début de la colonisation française qu'est né l'intérêt des Européens pour la musique algérienne. Auparavant

⁶ Nous comptons en Algérie plus de treize variantes géolinguistiques de la langue berbère.

⁷ Une cartographie des instruments de musique utilisés sur le territoire algérien, montre une plus

grande densité des instruments mélodiques dans le Nord et de ceux de percussion dans la partie sud du pays.

quelques esquisses en ont été faites en anglais et en danois par T. Shaw et G. Höst (1799, voir Poché et Lambert 2000: 135). L'habitude s'est établie dans les écrits sur la musique, qu'ils soient d'anthropologie ou de musicologie, de nommer musique «andalouse» algérienne le contenu du répertoire algérois ou *çan^ca*, en faisant abstraction des différences et particularités des répertoires similaires⁸. Cependant, c'est à partir d'Alger qu'a été élaborée une stratégie pour sauvegarder et promouvoir ce patrimoine musical algérien.

Les premières enquêtes de terrain furent réalisées par Francisco Salvador-Daniel (1831-1871). Alexandre Christianowitsch (1835-1874), officier de la marine tsariste, a séjourné à Alger en 1861 ; il réalisa de nombreuses transcriptions qui servirent à alimenter les compositions de Rimski-Korsakov et de Borodine (Poché et Lambert 2000: 135). Plus tard la liste sera complétée par des écrits aux propos ethnocentristes et dévalorisants⁹ concernant l'interprétation de la musique à Alger.

La riche bibliographie¹⁰ sur la musique algérienne couvre une partie importante du territoire national. Cependant la carence en travaux ethnomusicologiques de qualité traitant de sujets d'actualité se fait sentir et le spécialiste se retrouve isolé lors des débats relatifs à sa discipline animés le plus souvent par des anthropologues qui ne sont pas musicologues.

État des lieux de la transmission

De toute évidence la transmission orale prévaut en Algérie, cela même lorsque l'enseignement est dispensé par les associations, les conservatoires, et même les universités. Cette transmission des musiques de l'oralité s'opère dans le temps.

Autrefois, le jeune apprenti en relation avec le savoir musical, après de longues heures d'écoute, abordait progressivement le chant et/ou le jeu instrumental. Ses capacités et sa volonté étaient déterminantes quant à la place qu'il

⁸ Le répertoire des *nûbâ* ou répertoire dit andalous, est interprété à Alger, Tlemcen et Constantine.

⁹ Seligman (1852-46): «Figurez-vous un gros poêlon de terre, dont le fond est remplacé par une peau de parchemin. Point de concert, point de danse, point de cérémonie où la *darbûka* ne remplisse un rôle actif. Tous les indigènes en jouent, mais il est rare qu'ils excellent, j'en ai vu un pourtant qui le maniait avec une grande habileté [...]». Fétis (1845: 155) «A l'exception de la *darbûka*, pour laquelle je professe une véritable affection, je dois convenir que chacun de ces instruments jouant séparément donne une musique fort désagréable; mais quand on les fait tous mouvoir et que l'on y ajoute encore des espèces

de chaudrons, des poêlons et tout ce qu'on a pu se procurer pour faire du bruit, c'est alors une rage, une frénésie, un entraînement irrésistible; on dirait des démons déchaînés, un concert en enfer et sans chef d'orchestre».

¹⁰ Jules Rouanet, en 1905, approfondit son intérêt pour la musique algérienne et se lie d'amitié avec de nombreuses figures de la musique algéroise dont Yafil (1877-1928); il publie une série de fascicules (vingt-sept en tout) dont des extraits de *nûbât* et des pièces populaires algéroises transcrites en notation occidentale, et qu'il présente sous forme de cahier. Voir aussi Dermenghem 1954; Balout & Sautin 1958; Bartók 1960-61; Augier 1968, 1971; Bachetaz 1968, 1977; Mecheri 1979, 1981, 1987; Benmoussa 1989.

occuperait dans l'orchestre et dans la communauté. Aujourd'hui, le temps alloué aux jeunes musiciens et à toute personne désireuse d'apprendre un répertoire donné est largement écourté, modernité oblige !

Parmi les critères d'excellence du « maître » ou chef d'un ensemble traditionnel, la connaissance des textes poétiques est de la plus grande importance. Il se doit donc de compiler le plus grand nombre de vers que compte son répertoire. Le texte poétique est de ce fait la trame incontournable pour bon nombre d'apprentissages musicaux. Le *mizân* (cellule rythmique), souvent étroitement lié à la métrique de la poésie chantée, est la base de toute interprétation musicale. Quant à l'apprentissage instrumental dont les percussions, lorsqu'il est intimement lié au texte, il ne peut s'accomplir qu'une fois les deux étapes précédentes surmontées.

En 1930, à l'occasion des festivités du centenaire de la prise du pays par la France, furent organisés des concerts de musique traditionnelle. Les conséquences immédiates de ce passage du domaine privé à la scène, furent pour les musiciens la disparition progressive des espaces musicaux et l'exclusion du musicien de son lieu de pratique traditionnelle, essentiellement dans les villes du Nord ; s'ensuivit la création des premières associations musicales à Alger. Le premier répertoire à connaître un enseignement semi-traditionnel¹¹ fut le répertoire dit arabo-andalou.

Ces associations ont commencé à voir le jour à Alger avant la loi de 1901. Il semblerait, d'après des témoignages, qu'antérieurement à cette date une association musicale existait. Cependant, la première association qui a énoncé le plus clairement un projet conservatoire de la musique était *al-Nahda*, née en décembre 1931. En voici le liminaire :

Considérant que la décadence de l'art musical arabe constatée depuis de nombreuses années est aujourd'hui évidente et qu'elle s'accélère de jour en jour par l'influence de la musique européenne ;

Que jusqu'ici aucune tentative sérieuse n'a été faite pour sauver de l'oubli ou mettre à l'abri des déformations ce qui reste encore des richesses créées par les artistes d'autrefois ;

Décide de nommer une commission chargée d'étudier les moyens de constituer une société musicale musulmane, en s'inspirant des considérations ci-dessus, d'accomplir toutes les démarches légales indispensables à la constitution régulière de la future société, d'élaborer les statuts, de s'ériger en bureau provisoire et de convoquer les adhérents en assemblée générale pour discussion et approbation des statuts (Merdaci 1986).

¹¹ Les apprenants, pour la plupart des enfants, se rendaient dans des associations dotées de salles de classe cours et recopiaient le texte poétique que le maître écrivait au tableau, méthode tout à fait inédite pour cette époque.

Des maîtres connus ont alors ouvert les uns après les autres leurs associations et ont enseigné le répertoire arabo-andalou : le phénomène touchera le Nord de l'Algérie et s'étend, aujourd'hui, à une partie importante du territoire national. Des différences existent entre les interprétations de quelques pièces, mais elles ne sont relevées qu'occasionnellement lors de rencontres.

La grande variété des expériences associatives est l'expression d'un attachement réel au domaine musical des acteurs : musiciens et maîtres, mélomanes et apprenants. Ce sont elles qui ont porté jusqu'alors l'apprentissage du répertoire des *nûbâ* en s'appuyant sur un mode de transmission inspiré des pratiques de type initiatique pour la plus grande partie d'entre elles où l'élève s'attache à reproduire au plus près le modèle du « maître ».

Si ce système a su déployer une certaine inventivité au cours du XIX^e siècle face aux effets de la contrainte coloniale sur la culture, il manifesta par la suite un dynamisme indéniable. Les mécanismes d'apprentissage, les évolutions qu'a subies ce système n'ont jamais été étudiées de manière exhaustive. Le milieu porteur de ces savoirs paraît extrêmement hétérogène. L'apprentissage traditionnel nécessite de la patience – celui dispensé dans les associations également – et donc une disponibilité que notre siècle ne permet pas toujours. Les difficultés d'encadrement pédagogique le révèlent, hélas.

Dans l'Ahaggar, la musique touarègue a bénéficié de l'ouverture d'une association du nom de « Sauver l'*imzad* » qui s'emploie à l'enseignement de la pratique instrumentale de la vièle *imzad*, représentative de ce répertoire. Cette initiative relève d'efforts consentis pour la sauvegarde d'un répertoire en déperdition. Quelques répertoires pourraient connaître ce même destin à condition que quelques responsables, artistes ou/et scientifiques s'emploient à la création d'associations en vue de les accompagner sérieusement.

Les risques de déperdition et les tentatives passées de préservation

Autrefois, le musicien devenu référence dans sa communauté était nommé selon les régions *shaykh*, *shaykh la°mal*, *m°alam*, *abishnîw*... Le titre dûment acquis et la reconnaissance par ses pairs péniblement méritée, il n'avait pas achevé sa mise à l'épreuve pour autant. Il était à la fois le garant de la tradition et son gardien dévoué, la source intarissable et le maître incontesté. Pour acquérir ne serait-ce qu'une bribe de ce savoir, la dévotion du jeune apprenti était le maître mot. De ce fait, la transmission des musiques de l'oralité s'opère avec le temps. C'est ainsi que le jeune apprenti en contact avec le savoir musical, après de longs mois, voire des années d'écoute, aborde progressivement le chant et/ou le jeu d'instruments ; ses capacités et sa volonté seront déterminantes quant à la place qu'il occupera à son tour dans l'orchestre et dans la communauté. Par le passé, les

critères d'une bonne écoute étaient déterminés par le fait que « la performance des uns est déterminée par la qualité d'écoute des autres, autrement dit par la circulation du savoir entre les uns et les autres » (Merdaci 1991 : 162), car « le mélomane connaît la musique presque autant que celui qui la fait »¹².

De toute évidence, le mode traditionnel de transmission ne suffisait plus, la déperdition du patrimoine interpellait, déjà à la fin du XVIII^e siècle, quelques responsables de la communauté musulmane. « Ainsi le *mufti*¹³ hanafite d'Alger réunit à cette même période les plus hautes personnalités des lettres et des arts et leur fit part de sa crainte de voir disparaître ce patrimoine précieux. Une des causes majeures de ce fait pouvait être l'état d'analphabétisme auquel étaient soumises les populations. Le *mufti* recommanda aux maîtres de la psalmodie coranique d'introduire les mélodies de la musique arabo-andalouse d'Alger dans les annexes des mosquées, à la condition que les paroles en soient changées (...). Cette pratique fut généralisée aux mosquées hanafites de Médéa, de Blida et de Miliana. L'expérience fut tentée aussi par les confréries religieuses qui introduisirent des chants empruntés à la poésie populaire *malhûn*... » (Hachelaf 2001 : 175). Cette technique nommée contrafacture monodique fut tentée aussi dans les autres villes ; à Constantine, c'est dans les confréries *hançala* et *ʿisâwâ* qu'un grand nombre de pièces furent conservées. C'est ainsi que, dans l'Algérois, cette tentative de sauvegarde a enrichi le patrimoine d'un nouveau genre de chants mystiques : le *madh*.

Mais la transmission des musiques traditionnelles algériennes subira d'autres mutations qui ne joueront pas toujours en sa faveur. La première mutation s'opéra pendant la période coloniale : les cafés chantants, théâtres et casinos fleurirent à Alger et dans les grandes villes. Les orchestres autochtones furent exhibés à des fins de couleur locale. Mahieddine Bachtarzi, ténor de la compagnie musicale *El-Moutribia* (société judéo-musulmane) eut du succès, tant auprès de la communauté autochtone que de la coloniale. *El-Moutribia* joua un rôle essentiel dans l'évolution de la musique algérienne. Elle représenta un parcours révélateur des changements et aussi des déviations subies par la *çanʿa* et eut pour conséquences :

1. Une modification de l'espace et du rituel régissant le concert traditionnel ;
2. L'introduction d'instruments nouveaux tels que le piano, le banjo, la mandoline...
3. L'affaiblissement du marché traditionnel de la fabrication d'instruments traditionnels.

¹² Entretien avec Abdalmadjid Merdaci, Constantine, 3 octobre 1999.

¹³ Chef religieux.

El-Moutribia, notamment à travers la voix de Bachetarzi, associa à l'interprétation de la *çaṇ'a* d'Alger la technique du *bel canto*, artificielle au regard de la tradition¹⁴. Ces airs nouveaux figurent depuis au registre de la chanson « franco-arabe » (Bouzar Kasabdjı 1992 : 87-97).

Pour une gestion d'une transmission réfléchie et adaptée au cas par cas

Les musiques actuelles de tradition orale apportent à leurs interprétations des techniques nouvelles de jeux instrumentaux, préfèrent la guitare électrique à la guitare classique, introduisent la batterie pour accentuer les rythmes ... mais les orchestres restent attachés aux airs et aux textes du patrimoine de la musique traditionnelle. La jeune génération connaît un répertoire à travers ce que lui offrent la scène et les divers moyens de diffusion. Il serait alors opportun de présenter aussi au public des concerts de musique traditionnelle algérienne dans un aspect proche de la forme originelle. Nous pourrions aussi imaginer un projet réalisable sur le long terme où le système éducatif jouerait un rôle clé.

Si les étapes traversées par la transmission de la *çaṇ'a* d'Alger nous ont servi d'exemple, les contextes dans lesquels évoluent les répertoires musicaux et les danses traditionnelles diffèrent quant aux modes de transmission. Une valorisation des musiques et des musiciens algériens serait à même de stimuler le processus, mais elle serait insuffisante. Il faudrait, de notre point de vue, revoir aussi le mode de transmission en vigueur dans les associations. La tâche est ardue et nous nous proposons de présenter quelques ébauches de solutions qui, à long terme, faciliteraient les échanges.

Valoriser les musiques traditionnelles et créer les conditions d'une professionnalisation méritée

Ces espaces de pratique musicale étaient souvent liés aux identités musicales. Leur disparition a peu à peu hypothéqué l'avenir des répertoires traditionnels.

¹⁴ Les effets de la *Nahda* : le programme religieux, culturel et intellectuel de la *Nahda* algérienne concerne étroitement les artistes musulmans sensibles au souffle rénovateur répandu par l'intelligentsia en contact avec le Moyen-Orient et le Proche-Orient, l'Égypte notamment, dont les troupes sont invitées à se produire dans les années 1920. Les spectacles présentés par la troupe du comédien et ténor Azzedine (1922) et par celle du Naguib al-Rihānī

(1932) font alterner la comédie avec des chants et des danses. Le public algérien écoute pour la première fois un récital de violon révélant la musique orientale moderne. Le rayonnement intellectuel d'al-Azhar, qui ne contrarie en rien le déploiement d'activités artistiques s'appropriant les modèles européens, s'apparente au contexte de l'Algérie réformatrice de ces années trente qui sous la tutelle des *ulamā*, encourage des formes d'arts de type « universel ».

La musique qui s'y pratiquait n'était pas un exercice obligé, rétribué, mais un exercice de type quasi identitaire.

Ces musiciens étaient des mélomanes et non des professionnels. Notons qu'à une époque ancienne, il n'était pas gratifiant d'être musicien professionnel, ce statut étant le plus souvent associé au milieu interlope de la ville.

Des solutions existent et relèvent d'une décision concertée qui viserait à :

- valoriser les musiques traditionnelles et en promouvoir les artisans jusqu'à une professionnalisation ;
- affirmer le rôle du système éducatif dans la transmission, la préservation et le développement de la musique algérienne :
- octroyer à l'initiation à la musique traditionnelle une attention particulière.

Former des ethnomusicologues

Le déficit en chercheurs qualifiés en ethnomusicologie nous a fait réfléchir au CNRPAH sur la nécessité d'une formation universitaire en ethnomusicologie. Les ethnomusicologues formés sont destinés aux annexes du CNRPAH implantées dans quelques villes du territoire algérien¹⁵. Nous avons, pour élaborer le programme, effectué de nombreuses réunions avec des enseignants en musicologie et en ethnomusicologie de Gabès, et des universités Paris-Ouest Nanterre et Paris-Sorbonne. Les objectifs fixés consistent à former des ethnomusicologues de terrain capables d'effectuer des enquêtes, de maîtriser l'enregistrement et le montage de documents audiovisuels... En plus des cours classiques dispensés à tout étudiant en ethnomusicologie, la formation s'appuie sur une solide connaissance du patrimoine maghrébin, méditerranéen et algérien.

Développer le laboratoire d'ethnomusicologie et créer une banque de données

Développer, enrichir et diversifier les activités du laboratoire d'ethnomusicologie reste une nécessité incontournable aujourd'hui. La création de la banque de données permet une visibilité et un moyen de partage des connaissances par le biais de l'enregistrement sonore et audiovisuel.

Répertorier, inventorier, faire une classification des répertoires de la musique algérienne est une démarche essentielle qui alimentera à long terme les ressources de la pédagogie de recherche.

¹⁵ Les annexes du CNRPAH sont implantées dans les villes de Tlemcen, Ain Milila et Tiaret.

*Créer les conditions d'échanges
entre chercheurs et musiciens traditionnels*

Est-il possible d'imaginer un échange entre ces « métiers » ? Il semblerait que cela reste possible à condition que chacun sache définir correctement son périmètre d'action. Le sujet le plus houleux en Algérie est celui de la transcription musicale où certains musiciens pensent même pouvoir, grâce à ce procédé, se passer des vieux maîtres. La problématique de la transcription musicale fut posée pour la première fois au congrès du Caire en 1932. Il y eut polémique entre traditionalistes et modernistes militants pour la transcription des pièces de musiques traditionnelles algériennes en notation sur portée et le débat est loin d'être clos.

*Dépasser les insuffisances de la transmission
portée par les associations*

Rappelons que la transmission de la musique traditionnelle est portée aujourd'hui par des associations. Les faiblesses que l'on peut relever sont :

- Méthodes d'enseignement basées seulement sur le mimétisme ;
- Tendance à la rétention du savoir ;
- Connaissance approximative du répertoire chanté ;
- Connaissances fragiles sur l'origine des répertoires chantés.

Si l'on ne peut demander aux musiciens de cumuler toutes les connaissances liées à leur art, il faut pouvoir en revanche imaginer que les littératures produites à ce sujet connaissent une diffusion élargie en direction de tous les publics. Des solutions seraient envisageables à travers les travaux produits par la recherche scientifique.

Implanter de nouvelles associations

La musique arabo-andalouse pourrait se détacher peu à peu du statut associatif et tendre vers un statut d'école et vers un enseignement académique. Cette démarche ne pourra se faire sans parer aux lacunes déjà énumérées. En plus de la pratique instrumentale et du chant, viendraient compléter cet apprentissage traditionnel l'étude des textes, l'approche historique, l'étude des instruments, le solfège... L'établissement des programmes d'enseignement de ces répertoires ne peut se concrétiser à court terme. Un suivi est nécessaire pour les parfaire afin d'atteindre le statut d'école.

Les répertoires encore méconnus, marginalisés, seraient pour le moment dans l'incapacité de suivre ce même rythme, et des associations de proximité sont un point de départ intéressant à condition d'éviter ces mêmes lacunes.

Former les formateurs et régler la profession

Ce premier point relatif à la formation est de la plus grande importance, il concerne la formation des formateurs, question qu'il faudra résoudre. Cette inquiétude est grande et justifiée lorsque l'on apprend que de nombreux maîtres ont disparu ou vivent dans l'ombre faute d'avoir reçu la reconnaissance de leur art. D'autre part, les musiciens qui investissent la scène s'éloignent de plus en plus du répertoire de musique traditionnelle par lequel ils ont été connus. L'on se posera alors deux questions qui semblent essentielles :

- Quand est-on apte à enseigner une musique traditionnelle ?
- Qui délivre l'autorisation d'enseigner et sur quels critères ?

Le second point concerne l'élève. Celui-ci doit dans un premier temps recevoir au minimum quelques enseignements en parallèle avec sa pratique instrumentale ;

- Explication des textes chantés ;
- Étude du rythme et de la structure mélodique ;
- Apprentissage du jeu instrumental, base essentielle de cet enseignement.

Conclusion

Savoir, connaître et communiquer sont les trois concepts sur lesquels s'appuie toute transmission. L'ethnomusicologue aura par sa longue pratique du terrain créé des liens inébranlables avec ses informateurs. Ils s'imposent, au fil des nombreuses années d'enquêtes, en amis sincères. Au-delà de toute la formation qui nous est dispensée dans les universités, la pratique du terrain est un art que l'on perfectionne à chaque entretien, et il est très difficile pour un ethnomusicologue de retenir son émerveillement lors de la découverte d'un chant ou de l'exécution d'une pièce dans son contexte et de rêver à sa transmission aux futures générations si possible dans son écrin. Comment peut-on à ce titre retenir son implication ? À l'instar du musicologue, l'ethnomusicologue acquière à travers sa pratique du terrain ses propres voies de transmission et tisse avec les détenteurs du savoir musical des liens inébranlable.

La préservation d'un patrimoine est un travail de très longue haleine qui nécessite le concours et l'engagement de tous. De ce fait, l'« arrivée » aura moins d'importance que le chemin que l'on aura pris car les résultats ne sont jamais immédiats. Comment préparer une transition entre l'évolution d'une tradition musicale en tant qu'élément constitutif d'une culture, et celle de son inscription en tant que processus régénérateur dans la modernité ? Quant à la formation en ethnomusicologie, un pas a été franchi en inscrivant officiellement la formation dans un programme régi par une coopération avec la Tunisie où collaborent aussi des enseignants algériens, tunisiens, français et allemands. De cette formation très attendue dépendra la place qu'occuperont ces chercheurs sur le terrain.

Références

AUGIER Pierre

1968 « Quelques observations sur les échelles musicales des Touaregs de l'Ahaggar », *Libyca* XVI : 163-170.

1971 « LA Polyrythmie dans les musiques du Sahara », *Libyca* XIX : 217-233.

BACHTARZI Mahieddine

1968 « Vieil Alger musical », *Jeunesse en Action* 6.

1977 *Mémoires*. Alger : SNED.

BAHLOUL Brahim

1984 *L'art chorégraphique en Algérie*. Alger : O .P. U.

2004 *Les instruments de musique traditionnelle en Algérie*. Alger : Ministère de la Culture.

BALOUT LIONEL et A. SAUTIN

1958 « Le jeu de l'amzad », *Annales de l'Institut d'Études orientales d'Alger* XVI : 207-219.

BARTOK Béla

1960-61 « La musique populaire des Arabes de Biskra et de ses environs », *Annales de l'Institut d'Études orientales d'Alger* XVIII-XIX : 301-336.

BENMOUSSA Abdelhamid

1989 « L'aspect musical du chant bédouin "aiy aï" de l'Atlas algérien », thèse de 3^e cycle, Berlin : Université Humbolt.

BOUZAR KASABDJI Nadia

1992 « L'Algérie musicale entre Orient et Occident (1920-1939), un événement, Le congrès du Caire », in *Musique arabe, le congrès du Caire de 1932*. Le Caire : CEDEJ : 87-97.

DERMENGHEM Emile

1954 *Le culte des saints dans l'Islam maghrébin* Paris : Gallimard.

FETIS François Joseph

1845 La musique des Arabes d'après les sources originales, *Gazette musicale de Paris*.

HACHELAF Ahmed et Mohamed ELHABIB

2001 *Anthologie de la musique arabe* (1906-1960). Alger : ANEP.

LOOPUYT Marc

1988 « L'enseignement de la musique arabo-andalouse à Fès », *Cahiers de Musiques traditionnelles* 1 : « De bouche à oreille » : 39-45.

MAZOUZI Bezza

1990 *La musique algérienne et la question Rai*. Paris : La Revue musicale.

MECHERI-SAADA Nadia

1979 « Chant traditionnel de femmes de Grande Kabylie », maîtrise. Paris : Sorbonne.

1981 « Musique en Ahaggar », *Bulletin du CRAPE* 13.

MERDACI Abdalmadjid

1986 « Pratique associative et pratique musicale à Constantine dans les années trente », *El Moudjahid*, 30 avril 1986.

2006 [1991] « De Constantine à Constantine, Un passage à la ville », in Nadir Marouf, dir. : *Le chant arabo-andalou*. Paris : L'Harmattan/Alger : Casbah : 159-164.

POCHE Christian et Jean LAMBERT

2000 *La musique du monde arabe et musulman, bibliographie et discographie*. Paris : Librairie orientaliste Paul Geuthner.

SAIDANI Maya

2006 *La musique du Constantinois, contexte, nature, transmission et définition*. Alger : Casbah.

SELIGMAN Paul

1852 «La musique à Alger», *Gazette musicale de Paris*.

VIGREUX Philippe

1985 *La Derbouka : technique fondamentale et initiation aux rythmes arabes*. Aix-en-Provence : Edisud.

ZEROUKI 'EL ANDALOUSSI' Saad Eddine

2001 *Nûba Raml al-mâya de l'École d'Alger*, 1 CD audio + 1 CD interactif, Paris : El-Ouns.

RÉSUMÉ. L'Algérie, à l'instar des autres pays du Maghreb (Tunisie, Maroc), n'a pas accordé officiellement de crédits au développement de la recherche autour des musiques et des danses traditionnelles. La contribution du CNRPAH, en 1974, a ouvert la voie à la discipline et plus de 300 heures de son ont été enregistrées, documents aujourd'hui en cours de valorisation. L'activité scientifique connaît quelques années de relâchement, faute de spécialistes. Depuis 2008, le laboratoire relance plusieurs projets dont la création en 2015 d'un master d'ethnomusicologie. Le CNRPAH n'a pas vocation à former des ethnomusicologues, mais compte tenu du nombre réduit de spécialistes en fonction, un projet de formation s'imposait. Outre les objectifs classiques attendus, dans le domaine de la formation et de la recherche en ethnomusicologie, ce projet permet de ré-équilibrer une situation bien préoccupante. En effet, dans la sphère publique, la prise de parole autour de sujets musicologiques est devenue le monopole des médias et de leurs interlocuteurs associatifs. A travers ces formes de patrimonialisation, nous enregistrons une pratique revisitée, encadrée par des techniciens du son, des réalisateurs et des producteurs en quête de nouveaux marchés. Ces pratiques entraînent des modifications rapides des chants et des danses traditionnels, dont le suivi sur le terrain reste difficile. Peut-on, à ce titre, prétendre à travers une formation de qualité en ethnomusicologie occuper favorablement le terrain et répondre aux compétences exigées de tout scientifique ?